

5

El Barroco desplegado: la mirada en la obra de Severo Sarduy

JAIME PUIG GUISADO
Universidad de Sevilla

Según la crítica, lo *barroco* hace referencia desde su origen a varios conceptos. El primero, a las figuras silogísticas asociadas a la escolástica del siglo XIII; el segundo, proveniente del portugués, que significaría «perla imperfecta»; y un último uso de la palabra, en el sector económico (Martínez, 2014: 9). El segundo origen citado sería el que más nos convece para tratar el arte barroco, y en concreto, las ideas neobarrocas del cubano Severo Sarduy (Camagüey, 1937 – París, 1993).

Como bien asume Sarduy en sus *Ensayos generales sobre el Barroco* (1987), el siglo XVII es tiempo de revoluciones científicas, económicas o artísticas, de lucha contra lo establecido. Así, en el terreno del arte nos encontramos también con un período de grandes cambios e importantes avances hacia una estética renovadora y heterodoxa con respecto a sus antecederentes. En el caso concreto de España, el Barroco supone el máximo período de esplendor cultural, aunque el ámbito político o económico se haya considerado en decadencia comparado con el Renacimiento del siglo XVI (Martínez, 2014). Entre estos dos siglos no existe una separación tajante en cuanto a la concepción tópica de luz (Renacimiento) frente a oscuridad (Barroco) que ha venido desarrollándose tradicionalmente,



pues hay zonas intermedias que funcionaron como puentes entre estas dos grandes corrientes artísticas que engloban diversos modos de concebir la creación. Así, nos encontramos frente al manierismo como una estética intermedia que respondería a la confrontación entre lo espiritual y lo sensual, mientras que el Barroco sería la respuesta a esa confrontación mediante la emoción espontánea (Martínez, 2014). En el caso del Barroco, habría una visión pictórica que borra los límites y contornos para dar impresión de lo ilimitado –por ejemplo, en el caso de los juegos de longitudes o los lienzos de Flandes-, así como efectos de oscuridad y de confusión, una profundidad que supera la superficialidad clasicista para ahondar más allá de lo delimitado, contra lo permanente y en constante estado de rebelión, una forma abierta en la que la creación no está cerrada, invitando al receptor a construirla definitivamente como un actor más, y por último, una variedad y abundancia que remite a la infinitud de la representación (Martínez, 2014: 10). En esta línea, Eugenio d’Ors, al tratar de resumir el estilo barroco en contraste con el clásico, indica que el Barroco se repite cíclicamente en todas las formas de arte como una constante humana (Martínez, 2014: 50, 51). Alejo Carpentier (2010) también apoya esta teoría, alegando que el Barroco no es un movimiento que simplemente se quede en el siglo XVII. Quizá esto se deba a, como afirma Deleuze, que el Barroco:

No remite a una esencia, sino más bien a una función operativa, a un rasgo que no cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, los pliegues griegos, romanos, románicos, góticos, clásicos... Pero él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito (1989: 11).

En el siglo XX, el Barroco se hace moderno debido a la crisis de valores retomada por la influencia de filosofías como la de Nietzsche, alegándose su pretensión inconformista y contradictoria, debido a que desde finales del XIX hay una serie



de acelerados cambios sociales y culturales muy decisivos en el ámbito hispánico, principalmente el Desastre del 98 y sus consecuencias en la desvalorización económica, propiciando el desarrollo de un tono decadentista. Los escritores empiezan a rescatar a los emblemas del XVII y, así, por ejemplo, Borges vuelve a autores como Cervantes o Quevedo, y surgen las revitalizaciones de Góngora y otros escritores por parte de Mallarmé o Darío como resultado del escepticismo progresivo ante el racionalismo ilustrado y el positivismo histórico. Un proceso similar sucede con el «grupo del 27» español o con el grupo «Contemporáneos» de México. Sin embargo, el Barroco en Hispanoamérica comienza a teñirse de un color regional, diferente del español, e incluso se consolida de forma más duradera que en la metrópoli hasta bastante avanzado el siglo XVIII. En el caso de Severo Sarduy, para comprender su *ars creandi*, debemos remontarnos al sistema poético del universo que su maestro José Lezama Lima instaaura en La Habana y que cala profundamente en la escritura del camagüeyano. Una de las lecciones que más se ha hecho patente en la obra de Sarduy es la supremacía de la imagen en la poesía como método para combatir la ausencia que el vacío genera. Por ello, no solo escribe en diversos géneros, sino que también se dedica a la pintura, incluyéndose en el grupo de artistas pláticos «Los Once». En 1998 se exponen sus cuadros en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y se dedican las siguientes palabras:

En la obra de Severo Sarduy [...] apenas existen límites entre pintura y escritura. Su trabajo se define como «cuadros manuscritos», al ser pintura realizada mayoritariamente sobre papel que, como en Oriente, asume la caligrafía como la prolongación de la escritura poética (*Exposición*, 1998).

Según Matamoros, esta afición por la pintura es obsesiva, incluso tiene la capacidad de recordar todos los elementos que hay dentro de las salas de algunos museos (1997: 14). Por otra parte, su amigo François Wahl

declara que tienen en común ser «visuales», y él es capaz de «asignar a la escritura la facultad de hacer ver», constituyendo la imagen en vez de describirla (1997: 22). Esta competencia es reveladora en toda su obra escrita y se presenta repetitivamente, por ejemplo, en esta prosa poética de su obra *Flamenco*:

A la luz amarilla aparecen un instante, se borran, superpuestos a sí mismos, divididos por una falla negra, los volúmenes de ocre, los cuerpos vacíos que lo negro, la sombra espesa sobre la página tacha, deja ver un instante más hasta que la luz amarilla, limón, ópalo, vidrio de orine, acecho de ojos de tigre vuelve a descubrirlos, a extraerlos del fondo de la página, de la noche de tinta, a rescatarlos para la efímera simetría que ordena una línea, que divide una falla negra a cuyos lados se equilibran cuerpos de ocre, volúmenes vacíos que esplenderán un instante, estampados de amarillo, día estriado, salto, azufre, tigre (Sarduy, 1974: 10).

Esta escritura, en semejanza a la pintura abstracta de Rothko, Kline o Tàpies, permite la permeabilidad de las experiencias concretas a partir de un texto fragmentario que necesita de su construcción por parte del lector para quedar finalizada. Por ello, la Teoría de la Recepción constituye una de las corrientes clave para la comprensión de la producción sarduyana. Uno de los mecanismos barrocos que podemos analizar mediante esta escuela de pensamiento y que más utiliza es el de la anamorfosis que, según el *DRAE*, proviene del griego «transformación» y es aquella «pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire». Esta definición es bastante acertada si nos acogemos a la perspectiva de Sarduy:

El lector de anamorfosis, es decir, el que bajo la aparente amalgama de colores, sombras y trazos sin concierto, descubre, gracias a su propio desplazamiento, una figura, o el que bajo la imagen explícita, enunciada, descubre la otra,



«real», no dista, en la oscilación que le impone su trabajo, de la práctica analítica [...]. En el operar preciso de una lectura barroca de la anamorfosis, un primer movimiento, paralelo al del analista, asimila en efecto a lo real la imagen «difusa y rota»; pero un segundo gesto, el propiamente barroco, de alejamiento y especificación del objeto, crítica de lo figurado, lo desasimila de lo real: esa reducción a su propio mecanismo técnico, a la teatralidad de la simulación, es la *verdad* barroca de la anamorfosis (Sarduy, 1987: 64).

De esta manera, se deduce que el pintor o escritor crea con un afán de confundir al espectador o lector, de imponerle una dificultad añadida para que consiga descubrir la «verdad barroca», que es la real y oculta. Para esta idea de desentrañar lo oculto Sarduy necesita también de la crítica psicoanalítica, en este caso abanderada por Lacan, que concibe esta zona oscura del texto o de la imagen como un trauma por el que hay que poner en marcha una «acción terapéutica» (1984: 85)¹, similar a la que desempeñaría Dámaso Alonso cuando intentaba dar luz a las zonas oscuras de *Las Soledades* de Góngora a modo de exégesis médica.

Esta *aisthesis* enlaza la visión propia y ajena, ya que la mirada humana no se conforma con la imagen que se le ofrece de inmediato, sino que busca la seducción de lo oculto e imperceptible (Jauss, 1986: 121), siendo esta actividad, en palabras de Iser, una «pura actividad heurística», como concepto abierto que debe ser actualizado por el lector implícito y su horizonte de expectativas (1987: 53, 70). Por ello, argumenta la existencia de unos puntos de visión móviles que suscitarían la desviación del texto poético de la norma lingüística y atraerían toda la atención semántica, para que luego esa tensión se descargase en la mirada del receptor (Iser, 1987: 148). Esta transgresión constante mediante un extrañamiento lingüístico ocurre en la gran mayoría de poemas de Sarduy, como el siguiente del libro *Un testigo fugaz y disfrazado*:

¹ Sarduy estudia medicina en La Habana, lo que posiblemente hace que se interese más por consideraciones psicoanalíticas, complementarias a los estudios de fisiología.

Sin otra razón o nexo
que el de anudar dos estratos,
aparecen los retratos
en un espejo convexo.
Desnudos. Manos y sexo
se prolongan en un flujo
de líneas. Mas ese lujo
de detalles complicado
revela, visto de lado,
el dibujo en el dibujo

(*Testigo*, 1985: 52)

El tema del espejo es recurrente en Sarduy y le permite desarrollar el proceso de anamorfosis de una forma metaliteraria. La perspectiva marginal o lateral a la que hace referencia el poema en «visto de lado» equivale a la lectura barroca, la que puede desentrañar esa verdad y contemplar el «dibujo en el dibujo», es decir, más allá de la forma observada desde la perspectiva frontal hay un misterio que espera ser revelado. El mismo Sarduy, saltando de un género a otro con unos mismos ejes, teoriza sobre esto en *Ensayos generales sobre el barroco* y propone el ejemplo clásico de la canina en el cuadro de *Los Embajadores* de Hans Holbein, que en un primer momento aparece como una imagen deformada, pero desde una perspectiva lateral, privilegiada, se desenmascara como un dibujo completo, lo que generaría una «pulsión de simulacro» en el proceso de conversión visual (1987: 66).

En su narrativa encontramos también ecos de este hecho, como se observa en su novela *Cobra*, donde se contempla «con vistosa compasión, una calavera y un reloj de arena dispuestos sobre un fascículo cerrado, en un ángulo de la mesa del párroco» (1981: 87, 88). Adquiere de nuevo importancia la perspectiva, que está produciendo la metamorfosis del cuerpo de un personaje; de esta manera, los cambios se dan paralelamente y necesitan apreciarse desde un ángulo concreto como ocurre en *Los Embajadores* con la icónica imagen de la muerte de por medio.



Este hecho ocurre porque se proyecta un horizonte, un entramado de puntos de vista oblicuos que se asocian a los conocimientos previos del espectador o lector, relativos a su contexto histórico, social y literario (Nicolás, 1986: 23). A partir de la idea de la obra fragmentaria, Sarduy crea obras deformes que necesitan contemplarse con una óptica privilegiada y concreta, o concretas. Se percibe, sobre todo, la influencia del conocimiento de la tradición y la *acumulatio* de los saberes occidentales y orientales a la manera lezamiana. El asentamiento en la estética del fragmento pretende un ensanche como si del Big Bang se tratase, un universo que se expanda con punto de partida en la materia lingüística. Todos aquellos espacios en blanco, vacíos que Sarduy deja en el poema a modo de silencios, son susceptibles para que el lector rellene a partir de su propia mochila intelectual, con lo cual, no es trabajo solo del creador, sino también del receptor (Iser, 1987).

Por ello, el blanco va cobrando forma de imagen en la lectura barroca, penetrándose la oquedad mediante el recuerdo, y a partir de este *horror vacui* constante la poesía y la prosa de Sarduy intentan superar la pulsión de la muerte desde una perspectiva existencialista². Esto ya era un tema obsesivo en la poética de Lezama Lima al morir su padre y necesitar una traslación constante de su imagen, algo que queda explícito en su novela *Paradiso* y en sus constantes procesos anamórficos de los que aprende Sarduy: «Arrastró sillones, levantándolos en peso para sorprender alguna deformidad reveladora. La carne del espejo fue prensada de nuevo, pulsado su reverso para atrapar los guiños del volumen de su sombra» (Lezama Lima, 2015: 242).

En este pasaje se hace referencia a la entrada de dos militares en una casa que empiezan a registrar buscando algo concreto. Para ello necesitan una perspectiva precisa con el fin de descubrir cualquier «deformidad reveladora», es

² A esta consideración debemos añadirle que el blanco se asocia a la muerte en la tradición afrocubana (González Echevarría, 1987: 112).



decir, mediante un proceso de anamorfosis, reconstruir una imagen completa, y de ahí el asalto a los objetos, sometiénolos a una metamorfosis constante desde los ojos de los militares. Esta idea de una mirada fisgona en la que el espejo se convierte en elemento esencial para deformar la imagen nos lleva a pensar en el neobarroco como una infracción (Álvarez y González, 2014: 246). La mirada frontal, por tanto, sería la obvia, la que se debe trascender, y así lo plasma Sarduy:

De frente no: se confunden
los rasgos y la figura
que en la doble arquitectura
forman los cuerpos que se hunden
en el espejo. Difunden
en el óvalo azogado
el finísimo entramado
del deseo. Esa madeja,
que apresa más que refleja,
libera, vista de lado

(*Testigo*, 1985: 53)

De nuevo, podemos asistir a la recurrencia del espejo, a lo dual, y a motivos tópicos en Sarduy como el óvalo, que nos da una idea de lo deforme frente a la perfección que simboliza el círculo³. Por ello, necesitamos una lectura oblicua, «vista de lado», para liberar el trauma que supone la zona oscura de este texto. Según Méndez, este neobarroco suplantaría la estética del realismo por el hecho de transgredir la noción de reflejo típica en la novela realista (1983: 148), algo que ocurre gracias al condensamiento de la textura narrativa, que pretende presentarse como una continua *imitatio*. En el siguiente poema aparece como otra variante:

³ Sarduy relaciona las teorías cosmológicas con las figuras geométricas que la representan: el círculo representa el signo clásico (transparente), mientras que la elipse y la parábola, el barroco, sin final, y que funcionan a base de dos centros ausentes (Méndez, 1983: 36).



En la sed y en el alivio
de la sed, crepuscular,
en la honda noche insular
sobre el mío tu cuerpo tibio.
Silencioso, especular
de simetría, el guarismo
de mirada, voz y sexo
en la alquimia de lo mismo:
como al revés o en abismo
en un espejo convexo

(*Testigo*, 1985: 51)

Aunque se vuelve a insistir en el tópico especular, resurgen los ecos místicos de San Juan de la Cruz, relacionando la sed con la isla⁴ como telón de fondo para la fusión progresiva de los cuerpos, consiguiendo así un todo deforme a modo de *collage*. Se privilegia de nuevo «la mirada» que se une a la «voz» y al «sexo» para duplicar la imagen o repetirse en infinito, «en abismo», aumentando así la plurisignificación y no limitando la interpretación a una sola perspectiva. Por ello, Férez Mora piensa que la doble cara en Sarduy es la norma, y no una posibilidad, ya que su escritura «se mantiene en pie por la tensión que provoca la intersección de sus diferentes direcciones, que, a veces, se desean mutuamente, otras se oponen, y casi siempre se espejean hipertélicamente» (2014: 46), es decir, se multiplican en abismo sin un objetivo o fin limitado. Se consigue así un juego de engaños y de máscaras muy relacionado con una estética de la teatralización o de la carnavalización, mediante la cual se mantiene un *continuum* polifónico (Bajtin, 1998).

No es gratuito en Sarduy el hecho de que, aparte de escribir y pintar, también forme parte de la Unión Nacional de Jóve-

⁴ La idea remite al concepto de la teleología insular proclamada por Lezama Lima y secundada por Cintio Vitier (1987) para expresar la idea de aislamiento como archipiélago cerrado en sí mismo y exuberante a su vez. Martínez apunta en relación a esto que «los personajes de la literatura barroca son seres clausurados sobre sí mismo, en soledad» (2014: 35), en un juego incesante de movimientos que desemboca en unos caracteres psicológicamente complejos.

nes Dramaturgos Cubanos, ya que se interesa por una perspectiva diferente de la realidad que contemple imágenes oníricas como ya pusieron en marcha Lope o Calderón, o teorice sobre la idea del neobarroco como travestimiento, una forma de simulación muy vinculada al enmascaramiento mediante ropajes lingüísticos y a la expansión de la sexualidad en sus múltiples posibilidades.

Otra de las técnicas visuales más utilizadas en el Barroco en esta estela de la confusión y que recupera Severo Sarduy es la del trampantojo o *trompe l'oeil*, siguiendo la tradición francesa en sus *Ensayos generales sobre el Barroco*, una «trampa o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es», según el *DRAE* y, para Guerrero, una forma de concebir el discurso literario como un espacio polisémico, instaurando la dualidad del sentido en el texto (1987: 59). Para Calabrese esta técnica triunfa por «el estrechamiento del espacio de representación, lo cual evita la sensación de lejanía y sitúa al espectador en un primer plano», pues ya en su propio nombre le concede gran importancia a la persona que observa (2014: 67).

Se plantea, pues, una metodología constructivista, es decir, el espectador aporta una selección de sus conocimientos anteriores para crear la visión subjetiva final como ocurría en el proceso de anamorfosis. Según Baudrillard, suele usarse este género o técnica con objetos cotidianos, produciendo un «vértigo táctil» al crear una pulsión constante entre lo concreto y lo abstracto, lo real y lo ideal. El mismo autor propone el trampantojo como *topos* literario en el que «los artistas exaltan sus capacidades miméticas» (2014: 42). Nos encontraríamos, por tanto, ante un método similar a la *sprezzatura* de Garcilaso u otros autores en su afán de mimesis del ambiente pastoril; en este caso, nos intenta engañar y ocultar el inmenso artificio artístico que hay detrás. Sarduy de este modo, formula que «el *trompe-l'oeil*, cuya definición misma es el hacerse pasar por el referente, codificarlo sin residuos a tal punto de identificarse con él, negando así el “arte”, la técnica» (1987: 75), tiene una



vocación de presentación en vez de representación, de ser fenoménico a la manera de Husserl. Podemos apreciarlo en el siguiente poema:

DENTRO DE UN CUBO BLANCO	el cuerpo es un volumen
ARISTAS SUPERPUESTAS	
EL CUERPO	dimensiones opacas
ANAMORFOSIS DEL ESPACIO	
ENARBOLA SUS CAJAS	el cuerpo es un sistema
EL CUERPO ES UNA MÁQUINA	
EL CUERPO ES UN VOLUMEN	que un andamiaje fija
VOLÚMENES DE OCRE	
DIMENSIONES OPACAS	el cuerpo es una máquina
SUPERFICIES GRISÁCEAS	
EL CUERPO ES UN SISTEMA	dentro de un cubo blanco
DENTRO DE UN CUBO BLANCO	
QUE UN ANDAMIAJE FIJA	aristas superpuestas
EL CUERPO	
EL CUERPO ES UNA MÁQUINA	anamorfosis del espacio
ENARBOLA SUS CAJAS	
DENTRO DE UN CUBO BLANCO	volúmenes de ocre
UN VOLUMEN FICTICIO	
LA PÁGINA ES UN CUBO	superficies grisáceas
CÓMPLICE LA MIRADA	
TODO CUERPO ES UN CUBO	dentro de un cubo blanco
VOLÚMENES DE OCRE	
TODO CUBO UNA ESFERA	el cuerpo
SUPERFICIES GRISÁCEAS	
TODO CUERPO CONVIERTE	dentro de un cubo blanco
DENTRO DE UN CUBO BLANCO	
SUS ARISTAS EN OTRO	el cuerpo
	el cuerpo
	enarbola sus cajas

(*Big Bang*, 1974: 17, 18)

Podemos observar cómo la idea de la presentación, más que de la propia representación, se hace latente, ya desde su disposición gráfica en la que los versos nos quieren dar la idea de



un cubo deforme, de un andamiaje, de unas estructuras que soportan a otras y que contrastan en negro con el blanco de la página, relleno del vacío que evoca la pulsión de la muerte. Sobre este tipo de enumeraciones y estructuras que parecen desordenadas y aleatorias escribe el autor lo siguiente:

Todo discurso tiene su reverso, y solo el desplazamiento oportuno del que escucha, del que, aparentemente ajeno o indiferente a su enunciación, redistribuye sus figuras – las retóricas del discurso, las emblemáticas de la imagen-, lo revela. La organización supuestamente descuidada y azarosa del discurso manifiesto, las constelaciones formales que en su escucha o su visión, sin motivo aparente, se crean [...], las repeticiones, faltas, infatuaciones, olvidos y silencios del analizante, dirán al lector hacia dónde desplazarse, al objeto de qué fantasma substituirse, con qué sitio del sujeto en el fantasma concluir (Sarduy, 1987: 65).

Con estas palabras del cubano podemos entender que su contacto con el estructuralismo y las teorías de Roland Barthes – del que recibió clases en La Sorbona cuando estudiaba crítica de arte en París – le hacen pensar en que siempre existe un todo ordenado, aunque este esté compuesto por un conjunto de dispersiones o tenga dos centros móviles, tal y como se refiere Sarduy a la elipse como metáfora del Barroco. En esta senda, Martínez arguye que a mitades del siglo XVIII, *barroco* se empieza a referir a «las construcciones arquitectónicas que se habían apartado de las reglas de la antigua arquitectura greco-romana» (2014: 47), algo que se corresponde con la concepción más moderna y extendida, en la que el Barroco se asocia con un desviamiento de lo simétrico y armónico. Sin embargo, para Guerrero:

Resulta indispensable aclarar que esta profusión verbal no se identifica necesariamente con el desorden «vitalista» que, en el pasado, se atribuyó al Barroco como una de sus características principales. Ya Curtius ha demostrado que las enumeraciones aglomeradas de Calderón responden a una estructura en simetría, Cioranescu ha puesto de re-



lieve el carácter escorzado del retrato barroco y Genette ha logrado esbozar el esquema de oposiciones discontinuas que rige asociaciones de imágenes de elementos, de piedras preciosas y de metales. Detrás del caos aparente subyace siempre un orden (1987: 60).

Por ello, estamos de acuerdo con Guerrero en que en la alocada obra de Severo Sarduy existen unos parámetros o puntos de percepción móviles desde los que se puede apreciar un todo ordenado, exuberante y difícil de apresar en su gran mayoría por el incesante hermetismo, pero que solo necesita de una correcta actividad hermenéutica que desentrañe sus misterios a partir de determinadas perspectivas heterodoxas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, Luis; GONZÁLEZ, Ana María (2014), *De José Lezama Lima a Severo Sarduy: lenguaje y neobarroco en Cuba*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago.

BAJTIN, Mijail (1998): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.

BAUDRILLARD, Jean y CALABRESE, Omar (2014), *El trompe-l'oeil*, Madrid, Casimiro.

CARPENTIER, Alejo (2010), «Lo barroco y lo real maravilloso». Recuperado el 27/08/2016 de <http://circulodepoesia.com/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier/>.

DELEUZE, Gilles (1989), *El pliegue*, Barcelona, Paidós.

EXPOSICIÓN «Severo Sarduy» (1998), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado el 27/08/2016 de <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/severo-sarduy>



- FÉREZ MORA, Pedro Antonio (2014), *La sensualidad matérica: di-
dáctica de la literatura de Severo Sarduy*, Murcia, Servicio de
Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1987), *La ruta de Severo Sarduy*,
Hanover, Ediciones del Norte.
- GUERRERO, Gustavo (1987), *La estrategia neobarroca: estudio sobre
el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de
Severo Sarduy*, Barcelona, Edicions del Mall.
- ISER, Wolfgang (1987), *El acto de leer*, Madrid, Taurus.
- JAUSS, Hans Robert (1986), *Experiencia estética y hermenéutica li-
teraria*, Madrid, Taurus.
- LACAN, Jacques (1984), *Escritos*, México, Siglo XXI.
- LEZAMA LIMA, José (2015), *Paradiso*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ, Alejandro (2014), *Actualidad y vigencia del Barroco*,
Madrid, Verbum.
- MATAMOROS, Blas (1997), «Entrevista con Severo Sarduy», en
Cuadernos Hispanoamericanos, 563, págs. 13-17.
- MÉNDEZ, Adriana (1983), *Severo Sarduy: el neobarroco de la trans-
gresión*, México, Universidad Nacional Autónoma de Mé-
xico.
- NICOLÁS, César (1986), *Estrategias y lecturas: las anamorfosis de
Quevedo*, Badajoz, Universidad de Extremadura.
- SARDUY, Severo (1974), *Big Bang*, Barcelona, Tusquets.
- (1981), *Cobra*, Barcelona, Edhasa.
- (1985), *Un testigo fugaz y disfrazado: sonetos, décimas*, Barce-
lona, Edicions del Mall.
- (1987), *Ensayos generales sobre el Barroco*, México, Fondo de
Cultura Económica.



VITIER, Cintio (1987), «La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular», en Eugenio Suárez-Galbán (ed.), *Lezama Lima*, Madrid, Taurus, págs. 258-282.

WAHL, François (1997), «La escritura a orillas del estanque», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 563, págs. 19-25.

